

Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna

Roseane Yampolschi
Universidade Federal do Paraná
e-mail: roseaney@gold.com.br

Sumário:

Desde a década de 90, a compreensão da música pós-moderna vem sendo gradualmente absorvida como uma manifestação cultural de uma era econômica pós-industrial. No Brasil, compositores de relevância no cenário musical tendem a enfatizar o caráter múltiplo que apresenta essa nova produção. Assim sendo, o conceito de intertextualidade parece apropriado para enfatizar o perfil híbrido e a pluralidade de conteúdos que essa produção oferece como promessa. Na prática, porém, observa-se que essa postura eclética – gerada a partir do emprego de técnicas / estilos do passado ou do uso de recortes sonoros referenciais – representa amiúde uma forma de “estetismo”.

Palavras-Chave: intertextualidade, estetismo, pós-modernidade, composição

Numa entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo*, em abril de 2005, os compositores brasileiros Almeida Prado e Willy Correa de Oliveira referiram-se à atualidade da nova produção cultural pós-moderna, respectivamente, como uma “*estética da multiplicidade*” e uma “*química de linguagens múltiplas*.” O compositor Marlos Nobre, por sua vez, expressou a sua opinião sobre essa manifestação como uma “mistura de tudo”, aparentemente para retratar uma determinada forma de sincretismo. Nesse sentido, o conceito de intertextualidade, ao abarcar em seu campo semântico os valores de inclusão, pluralidade, diversidade e tolerância, parece apontar para uma nova sensibilidade estética na música pós-moderna.

A hipótese a ser discutida é a de que essa sensibilidade está condicionada por práticas culturais, que, ao serem analisadas do ponto de vista filosófico, parecem não justificar o sentido daquelas representações. Esta hipótese pressupõe uma ligação inexaurível entre a arte e a vida. Assim, uma análise das principais formas de representação das categorias de tempo e espaço, observadas as condições sócio-econômicas da vida moderna, terá o papel de mostrar a relevância de uma determinada vivência histórica – e de uma consciência dessa vivência¹ – na apreciação estética. Particularmente, essa temática trata da capacidade do compositor em responder, de modo pleno, às suas experiências do presente e da vida no mundo, situando-as numa perspectiva histórica mais abrangente, que engloba passado e futuro.

Desde o início do século XX, as mudanças de percepção em relação às categorias de tempo e espaço apresentam destaque nas discussões sobre as artes em geral. O filósofo Fredric Jameson, em sua visão política e cultural do pós-modernismo, argumenta que as nossas formas de habitar o mundo através de experiências psíquicas e linguagens culturais foram reduzidas à categoria do espaço (1993: 43). No passado, a vivência no tempo esteve ligada ao sujeito cartesiano, centrado,

¹ O filósofo alemão Gadamer enfatiza que “um pensamento verdadeiramente histórico tem de pensar ao mesmo tempo a sua historicidade” (1999, p. 448).

que veio a expressar o desmoronamento de seu ego na época do “capitalismo clássico”.² Para Jameson, essa “queda” diz respeito ao esmaecimento do sujeito egóico, cujas narrativas apresentavam um sentido totalizador (p. 42-43). Ao se distanciar de sua tradição cultural, ele podia focar objetivamente a sua temática em um arcabouço histórico mais abrangente e dialógico; isto é, num contexto de reconhecimento do “outro” dentro de “si”.³

Por sua vez, David Harvey concebe essas formas de significar e representar o mundo como uma compressão do tempo-espaço, enfatizando a volatilidade, a instabilidade, o efêmero e a aceleração do tempo de giro na produção e distribuição de mercadorias (1992: 257-276). Para esse pensador, há duas tendências importantes no mercado de consumo: a primeira consiste numa aceleração do ritmo desse consumo (mercadorias, variedade de estilos e atividades de lazer); a segunda se refere à passagem do consumo de bens para o de serviços, principalmente aqueles destinados à cultura, que se amoldam mais facilmente às condições da “entrega” em curto prazo. Daí o aumento da produtividade dessas manifestações e o uso crescente de clichês, que asseguram o retorno próximo dessas produções (p. 258, 261).

De um ponto de vista dialético, Jameson enfatiza que as novas formas de conhecer e lidar com o mundo estão profundamente incrustadas na estrutura de funcionamento social do capitalismo multinacional (p. 74). Alguns dos principais aspectos relacionados às perspectivas de tempo e espaço nessa estrutura social são os seguintes:

- uma perda considerável de experiências práticas e abstratas que são acompanhadas por uma interpretação e síntese de elementos, como memórias, percepções e estados imaginativos da mente. Jameson afirma que a interpretação e a síntese estão fora de moda. Assim, a perda dessas experiências resulta numa redução da capacidade de representar essas experiências no tempo (p.48, 52-53);

- alta velocidade na distribuição das mercadorias e uma redução das barreiras espaciais em localidades geográficas determinadas. De acordo com Harvey, essa redução oferece vantagens aos capitalistas para explorarem as pequenas diferenças regionais através da venda de imagens de mercadorias (p. 265). Destarte, o que parece ser um investimento regional, de mobilização de estratégias para o fortalecimento de uma economia auto-sustentável, redundando em uma proposta de ação que tem por objetivo enfraquecer os padrões sociais de vida e os valores de trocas entre as instituições locais.

- a alienação do sujeito, ou o seu descentramento, de acordo com os teóricos franceses Barthes (1995:131), Foucault (1984: 112-120) e Derrida (1978: 279-280). Um dos sintomas dessa alienação se passa como uma busca de identidade – individual, política, institucional etc. – que, por sua vez, está subordinada a um acúmulo de imagens de prestígio e ostentação: “símbolos de riqueza, de posição, de fama e de poder, assim como de classe, sempre tiveram importância na sociedade burguesa, mas é provável que nunca tanta quanto hoje” (Harvey, 1992: 261). Como diria Jameson, esses símbolos estão na moda. Enquanto o mercado exigir, as imagens geradas por esse mercado de consumo vão sendo repetidas ou construídas em série, como réplicas ou simulacros.

Jameson, em sua visão marxista, traça uma correspondência entre os temas do descentramento do sujeito e os da perda, ou diminuição da autonomia do sujeito burguês. Nela, nessa autonomia, reside a capacidade humana de interpretar e sintetizar as experiências da vida (p. 72-76). Para Barthes, no entanto, o conceito de descentramento implica a negação da própria

² O autor esclarece que a dialética do capitalismo se desdobra em três “momentos fundamentais”. O capitalismo clássico se refere ao segundo estágio desse movimento, que abarca o período do final do século XIX até 1940 (p. 61).

³ A hermenêutica de Gadamer apresenta uma perspectiva produtiva da história. A relação dialógica entre o intérprete e o objeto em estudo se realiza através de um conjunto de condições e de expectativas que norteiam o processo de compreensão do indivíduo no tempo. Entretanto, os princípios que fundamentam a interpretação daquele objeto parecem estar associados ao fato de que a tradição, constituída como linguagem universal, apresenta autoridade (p. 311).

existência do sujeito teórico, fundamentador. Daí a sua convicção de que todas as formas de oralidade e de escrita são inventadas a partir de outros textos enunciados previamente. Todo ato de criação – compreendido como atividade de expressão autônoma – é uma invenção do sujeito iluminista. Nenhum discurso, nenhuma obra jamais é criada. Cada leitura deve atualizar constantemente um determinado texto, tornando-o um objeto coerente e significativo (1978: 142-148).

Sendo assim, o “texto” passa a ser concebido como uma forma processual, de natureza imanente; ou seja, claramente não ontológico. O cerne da questão é que a linguagem constitui a origem de todo o pensamento. É a sua recepção, a sua leitura, que desafia todas as origens, compreendidas aqui como fontes de expressão de uma natureza transcendente. Atribui-se então maior relevância ao discurso, à obra que enfatiza o processo, à situação da enunciação e aos significados produzidos pelo contexto discursivo (p. 112).

O debate pós-moderno e o pensamento pós-estruturalista ressaltam a idéia de que todo texto é desprovido de um fundamento exterior *a priori*. E essa idéia justifica-se em função de um discurso que nega a existência daquele sujeito teórico, centralizado. Para Foucault, a idéia da morte do sujeito como “autor” se aproxima da noção de que a “escritura [...] se identifica com o desenrolar de sua própria exterioridade” (1984, p. 102).⁴ Ou seja, não se pode condicionar a escritura à dimensão expressiva do sujeito. Observa-se, porém, que, pelo menos desde o início do século XX, o esmaecimento da relação autor-texto já fora preconizada pelo formalismo russo e pelo pensamento estruturalista. Ademais, a concepção da morte do sujeito não significa e nunca significou o desaparecimento da categoria do autor. Ao contrário, artistas continuam a usar o termo para designar o sujeito que produz o seu trabalho, independentemente do modo como se dá o seu processo artístico.

Importa notar que o pós-modernismo terminou de vez com o projeto iluminista, pelo menos quanto ao seu objetivo de conhecer a realidade através de um discurso puramente racional. Não se pode mais sustentar uma visão universal do mundo, tendo em vista as mudanças estruturais que, a partir do modernismo, culminaram na era do consumo global. A emancipação da indústria multinacional de tecnologia, voltada tanto para a transmissão de conhecimentos quanto para a difusão de informação mercadológica, ajudou a desencadear a pulverização dos antigos valores da classe burguesa, do ideal humanista, diante da fragmentação da vida no mundo. Particularmente, o impacto da tecnologia na vida social teve como efeito a solidificação de determinadas formas de conhecimento que parecem estimular mais uma rotina de *performances* do que de diálogos críticos, que sirvam como esteio para deflagrar processos de individuação.⁵

Do ponto de vista histórico, o conceito de intertexto deriva daquela imagem processual de um objeto, seja ele um discurso ou uma “obra”. Para Linda Hutcheon, esse processo se realiza através de uma dinâmica discursiva em forma de paródia. Cheia de ambigüidades, essa dinâmica emerge da troca entre significados e os seus comentários críticos – constituindo uma meta-linguagem –, comentários esses que apontam ironicamente para os seus contextos de origem no mundo. Assim, a autora defende a idéia de que a intertextualidade é uma meta-ficção historiográfica de natureza crítica (1991: 163-166).⁶ Na prática, o fenômeno remete o seu leitor a outros textos, gerando, como promessa, uma experiência contínua de sentidos e camadas múltiplas.

⁴ Tradução da autora.

⁵ “Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não ‘um amontoado de fragmentos’ e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório” (Jameson, 1997: 52).

⁶ Para Hutcheon, a poética do pós-modernismo está intimamente ligada à paródia. Nesse sentido, ela se refere particularmente a um discurso irônico, autoconsciente, que expõe um determinado objeto para em seguida subverte-lo a partir de seu próprio contexto histórico, de sua própria tradição.

Embora nem sempre o aspecto irônico esteja presente na intertextualidade musical, é possível estabelecer semelhanças entre aquela dinâmica processual e as formas de interação entre os elementos constitutivos que funcionam de modo contrastante numa composição. Conforme Ilza Nogueira, a musicologia sistemática recente tem trazido novas contribuições para se compreender a complexidade na composição intertextual. A importância dessas teorias recentes é que elas ultrapassam a idéia de obra como uma entidade autônoma, de caráter hermético (2003: 2). Através de uma exemplificação analítica de obras dos compositores brasileiros José Alberto Kaplan (1935), Lindenbergue Cardoso (1939-1989), a própria Ilza Nogueira (1948) e Wellington Gomes (1960), a autora mostra os diversos recursos estilísticos usados e como esses recursos geram particularmente uma carga de expressão ideológica.

Sendo assim, ao focar a compreensão estética da intertextualidade na música contemporânea, baseada em parte na explicação de categorias estilísticas, Nogueira aponta sutilmente para a hipótese esboçada inicialmente; isto é, a de que essa compreensão da atualidade musical deve ser justificada em função de um contexto cultural mais amplo de experiências sociais e de discussões éticas que investem a realidade de valor e historicidade. A estética intertextual na música pós-moderna – as suas qualidades formais, estilísticas – não implica necessariamente o sentido de atualidade dessa música. Especialmente considerando-se o fato de que, numa sociedade de massa, o próprio conceito de intertextualidade pode estar esvaziado de seu conteúdo original, que abarca os ideais de inclusão social e de tolerância. Caso afirmativo, aquela representação estética poderá não exprimir – de modo fundamental – uma determinada experiência da atualidade.

Na prática, a complexidade dessa música, seu interesse, consiste parcialmente numa dinâmica de tensões entre a função referencial, que aponta para a vida, e a função estética, que integra as partes constitutivas em uma estrutura singular, mais ou menos coesa. A análise que o compositor Ricardo Tacuchian faz de sua obra *Rio/LA* (1988), parece evidenciar essa dinâmica de oposição entre a arte e a vida. Ao descrever a sua obra, Tacuchian enfatiza, além do uso de gêneros musicais díspares e de instrumentos distantes, como a cuíca e o baixo elétrico, a busca de expressão do “vigor urbano das duas megalópolises (Rio e Los Angeles) com suas semelhanças e seus contrastes” (1992: 28).

Entretanto, se essa dinâmica entre as funções referencial e estética estiver ausente – e essa condição ocorre amiúde em virtude de uma ênfase radical na própria manifestação plural dos elementos constitutivos –, então será possível afirmar que a intertextualidade na música coincide com o estetismo. Em outras palavras, o estetismo aflora quando a função referencial da composição se esgotar em si mesma, projetando aqueles elementos distintos ou contrários numa superfície polissêmica, porém superficial, monótona e estática.

Em seu livro *A Dialética do Esclarecimento* (1985) Adorno compara o papel da ciência e da arte, afirmando que “a ciência, em sua interpretação neopositivista, torna-se esteticismo”; isto é, ela adquire características de um “sistema de signos desligados, destituídos de toda intenção transcendendo o sistema” (p.31). Daí infere-se que o fenômeno do estetismo na arte constitui um sistema fechado, cujos elementos composicionais funcionam como sinais ou índices de suas próprias estruturas sonoras. Para Adorno, essa auto-referência dos materiais sonoros coincide com uma redução do conteúdo expressivo da composição. Isso significa que ela, a obra, carece de um valor de autenticidade.

A intertextualidade poderá resultar em estetismo, por exemplo, quando a experiência estética do compositor se limitar a uma busca objetiva do “som pelo som”. Nas décadas de 50 e 60 do século passado, compositores aplicaram frequentemente recursos tecnológicos avançados – dentre outros, a invenção de processos automatizados para produzir jogos de combinações de paradigmas sonoros – com o intuito de neutralizar o processo criativo. Por sua vez, o músico Pierre Boulez, em seu comentário sarcástico sobre a música concreta, diz que as obras “se limitam a montagens pouco engenhosas ou pouco variadas, baseadas sempre sobre os mesmos efeitos, entre os quais a locomotiva e a eletricidade como vedetes” (1995, p. 262). Considerando então aquela

experiência estética do compositor, infere-se que o fenômeno do estetismo na música adquire sentido quando os materiais sonoros “achados” na invenção formarem um composto, gerando como efeito uma colagem de sons.⁷

Do ponto de vista histórico, verifica-se que o fenômeno do estetismo na música, desde o início do século XX, está frequentemente associado à intenção, por parte de determinados compositores europeus e norte-americanos, de minar a expressão subjetiva do processo de elaboração artística. Porém, de modo distinto do que ocorreu no âmbito da poesia, no século XIX, parte daqueles compositores não adotou a postura que separa a arte – nitidamente exaltada – e as outras atividades da realidade do dia a dia.

Em última análise, essa constatação traz de volta a hipótese apresentada inicialmente; ou seja, a idéia de que não se pode compreender o sentido da arte sem levar em conta as histórias da vida. Para responder a essa pergunta, lanço mão da visão de Nikolas Kompridis (1993: 6-23), para quem a realidade atual estampa de maneira crítica os restolhos da era pós-moderna no tempo. É nesse contexto que o pensador identifica o alheamento do universo da arte – de sua cultura de elite e de seu âmbito de saber – das experiências do mundo que são particularmente férteis para uma compreensão dos desafios que emanam das sociedades capitalistas. Ao apontar algumas experiências de transformação artística semelhantes entre a arquitetura e a música, no século XX, Kompridis observa que o movimento cultural pós-moderno não aprendeu com o seu passado imediato que as experiências artísticas e históricas são indissociáveis. Ao levar em consideração aquele contexto de afastamento do universo da arte, o pensador afirma que um dos principais sintomas da modernidade foi e continua sendo o alheamento de uma camada da população – os homens cultos, expertos – em relação a outras dimensões da vida política e social.

Em sua argumentação, Kompridis destaca a relevância do pensamento de Adorno e Baudelaire para a compreensão do caráter enlevado da experiência estética: a arte possibilita ao artista sublimar experiências coletivas de mudança histórica através da abstração formal. Entretanto, um artista jamais poderia apreender esse movimento do horizonte histórico em seu presente simplesmente por meio de recursos técnicos ou de estudos na área em questão. A especialidade do compositor não faz dele um artista. Isso porque os seus recursos para expressar, de modo autêntico, o que é de fato desafiador, como uma solução particular, não provém apenas dessas fontes. Não menos relevante é a sua capacidade para vivenciar de modo mais aberto, profundo e complexo as suas experiências de vida, reconhecendo, em seu íntimo, aquilo que lhe escapa quando utiliza apenas a sua razão objetiva, a serviço da técnica.

Concluindo, o uso da intertextualidade na composição parece corresponder a uma nova sensibilidade estética no contexto da música pós-moderna. Entretanto, essa representação só terá um determinado valor “universal” se o seu ouvinte tiver a possibilidade de apreender, na obra – em sua particularidade –, uma transcendência da própria dinâmica intertextual que referencia aqueles sentidos de pluralidade, ecletismo, tolerância e diversidade. Concretamente falando, essa transcendência é uma expressão humana das experiências de admiração e de angústia que surgem espontaneamente diante dos desafios éticos, políticos e sociais do presente, e do modo como projetamos essas mudanças no futuro.

Referências Bibliográficas

- Barthes, Roland. 1978. *Image Music Text*. New York: Hill and Wang.
- . 1995. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. Trad. Anamaria Skinner.

⁷ Do ponto de vista da interdisciplinaridade artística, o mero uso da técnica de colagem de sons também não gera o sentido dialógico da forma interdisciplinar (ver Yampolschi, Roseane. 2000. O dialogismo na composição musical. *Revista Modus*, n. 1, jun., p. 52-56).

- Boulez, Pierre. 1995. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Bazarian.
- Coelho, João Marcos. 17 abril 2005. Que repertório é esse? *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, Cultura, p. D9.
- Derrida, Jacques. 1978. Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences. *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, p. 278-293.
- Dreyfus, Hubert L., Rabinow, Paul. 1983. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press. 2.ed.
- Gadamer, Hans-Georg. 1992. *Truth and Method*. Crossroad: New York. Trad. Joel Weisheimer, Donald G. Marshall. 2.ed.
- . 1999. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes. Trad. Flávio Paulo Meurer. 3.ed.
- Harvey, David. 1992. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor. 1985. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de: Guido de Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Hutcheon, Linda. 1991. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago. Trad. Ricardo Cruz.
- Jameson, Fredric. 1997. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2.ed.
- Kompridis, Nikolas. 1993. Learning from architecture: Music in the aftermath to postmodernism. *Perspectives of New Music*, n.2, v. 31, Summer, p. 6-23.
- Nogueira, Ilza. 2003. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. *Brasiliana*, p. 2-1.